

133. "Rhétorique des polémiques préfacielles au XVIIIe siècle", in Luce Albert et Loïc Nicolas (dir.), *Polémique et rhétorique de l'Antiquité à nos jours*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2010, p.289-303.

733

Luce ALBERT  
Loïc NICOLAS  
(sous la direction de)

# Polémique et rhétorique

de l'Antiquité à nos jours

Préface de Delphine DENIS

C h a m p s   l i n g u i s t i q u e s

de boeck  duculot

Publié avec l'aide de la Communauté française de Belgique, Service de la langue française.



CULTURE  
LANGUE FRANÇAISE

Pour toute information sur notre fonds et les nouveautés dans votre domaine de spécialisation, consultez notre site web : [www.deboeck.com](http://www.deboeck.com)

Ouvrage publié avec le soutien financier de la Fondation Universitaire de Belgique.



© Groupe De Boeck s.a., 2010  
Éditions Duculot  
Rue des Minimes 39, B-1000 Bruxelles

1<sup>re</sup> édition

Tous droits réservés pour tous pays.

Il est interdit, sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, de reproduire (notamment par photocopie) partiellement ou totalement le présent ouvrage, de le stocker dans une banque de données ou de le communiquer au public, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit.

*Imprimé en Belgique*

Dépôt légal :  
Bibliothèque nationale, Paris : août 2010  
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles : 2010/0035/011

ISSN 1374-089X  
ISBN 978-2-8011-1636-4

## RHÉTORIQUE DES POLÉMIQUES PRÉFACIELLES AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Jan HERMAN et Nathalie KREMER<sup>1</sup>

*Romans : bâtards, parias de la littérature, privés de la protection de modèles et d'antécédents indiscutables, propres à devenir les cibles d'une critique littéraire rétrograde et jalouse, encombrée de préjugés divers fondés sur les œuvres de l'Antiquité et du classicisme du XVII<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>.*

C'est ainsi que Georges May définit la situation du roman au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. Elle s'impose d'emblée comme un combat, une polémique entre partisans du roman d'une part et critiques littéraires hostiles de l'autre, chaque parti faisant preuve de mauvaise foi en recourant à des arguments désuets ou inadaptés à la situation littéraire de l'époque. Dans cet article, nous nous proposons d'étudier dans une première étape la façon dont cette polémique se traduit dans chaque camp (pour ou contre le roman), quels concepts ou idées, à l'œuvre, faussent le débat et expliquent l'échec des critiques du roman dans leur entreprise de détraction du genre, alors même que les partisans du roman parviennent à le faire valoir comme une réalité littéraire établie, c'est-à-dire *reconnue* et *légitime*. Dans un second temps, on pourra constater que la polémique engagée par les défenseurs du roman est autrement plus complexe et plus rusée que celle de ses détracteurs : si les attaques contre ce genre littéraire se font de façon directe, les défenses

1. Nathalie Kremer signe la première partie de cet article, Jan Herman la seconde.

2. G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle. Étude sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, Paris – New Haven, PUF – Yale University Press, 1963, p. 178.

prennent des tournures polémiques indirectes qui s'inscrivent dans des récits préfaciels qui concentrent la dimension polémique – d'ordre épistémologique, idéologique, poétique, morale et esthétique – sur un très ancien cliché, qu'ils investissent et réinvestissent de nouvelles valences.

Pour aborder cette question de la « reconnaissance » qu'atteint le roman par le public auquel il s'adresse, il convient avant tout de s'interroger sur la spécificité dudit public. En effet, si la situation du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle semble précaire et pour le moins ambiguë, cela tient avant tout à l'hétérogénéité du lectorat. Ainsi, à côté de la condamnation exercée par un public spécialisé, celui des « doctes critiques », le roman bénéficie d'une légitimité pragmatique incontournable auprès du « grand public ». Le roman a, de fait, mauvaise presse mais bon public.

La polémique du roman se joue donc avant tout au niveau de sa légitimation poétique. De fait, si la polémique s'ouvre sur une situation en porte-à-faux, ce sera la situation pragmatique du roman comme genre à succès croissant qui assurera son « triomphe » final. Autrement dit, il s'agira de montrer dans cette contribution que la polémique poétique est inséparable de la nature de la fiction elle-même qui est en jeu dans le débat. En effet, comme nous le verrons, la légitimation poétique se joue au travers d'une polémique où le discours de légitimation de la fiction se fait justement par l'intermédiaire de la fiction elle-même. Pour « se » mettre en scène le roman use d'une scénographie fictionnelle particulièrement efficace à désarmer la critique.

## 1 Le Procès du roman: le dilemme du roman (G. May)

Nous esquisserons d'abord le point de vue de la critique, lequel peut se résumer en deux chefs d'accusation, avant d'examiner la thèse très influente de Georges May à propos du roman, qui serait pris dans un « dilemme », et que nous nous attacherons ensuite à nuancer pour dégager ce qui semble être réellement en jeu dans la polémique romanesque pour plus de légitimité poétique. En effet, l'approche de Georges May s'attache à prendre à la lettre certains énoncés qui pourtant suscitent une lecture mieux appropriée lorsqu'ils sont pris plus largement selon une approche pragmatique, capable d'intégrer leur valeur en même temps que leur contenu.

Commençons par examiner en quoi consistent les accusations des critiques envers le roman, critiques qui font de ce genre un paria de la littérature classique et le mènent à devoir se « défendre » par l'élaboration massive de discours défensifs, essentiellement dans les préfaces. Selon Georges May, il est possible de distinguer deux ordres de causes expliquant la situation dans laquelle s'est trouvé le genre romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle. Un double jugement, esthétique et moral, est porté sur le roman. La première condamnation, d'ordre esthétique, est fondée

sur l'ancien préjugé de naissance qui date de l'époque classique : le roman est sans ascendance, c'est-à-dire qu'il n'a pas d'ancêtres antiques. Il se trouve, dès lors, accusé d'être un genre parvenu, roturier par excellence. Il ne saurait donc être jugé, ni comme sérieux, ni comme honorable faute d'avoir été cultivé par les grands écrivains de l'Antiquité. Pour Boileau, par exemple, le roman est exclu de la classe des grands genres canonisés par manque de répondants chez les Grecs et les Romains. Ni Aristote, ni Horace ne parlent jamais du roman. Aucun des auteurs de l'Antiquité tardive qui l'ont cultivé n'est de taille à justifier un genre demeuré anarchique et amorphe. Genre qui n'en est donc pas un. Cet ostracisme contre le roman par l'esthétique classique, fondé sur l'insuffisance de ses quartiers de noblesse, est tempéré par une attitude faite de tolérance condescendante. La liberté insolite dont jouit le roman est attribuée à l'absence de modèles reconnus, et donc de règles : « Roture donne licence » dit Georges May. La roture du genre devient sa caractéristique essentielle, et sa condition de liberté.

Ses défenseurs, d'autre part, essaient de lui « retrouver, sinon [de lui] fabriquer, une généalogie anoblissante »<sup>3</sup> en le rapprochant de genres plus reconnus. La pièce majeure dans cette stratégie est le traité *De l'origine des romans*, publié en 1670 par Daniel Huet, qui soutient que le roman est un genre d'une noblesse authentique et indubitable, puisqu'il descend en droite ligne du poème épique. Sous l'influence des arguments avancés par Huet, l'importance du préjugé de naissance dont l'*Art poétique* de Boileau faisait encore état, s'affaiblit au XVIII<sup>e</sup> siècle. C'est à l'invraisemblance et à l'irréalisme des romans que l'on s'en prend désormais :

Tel semble donc être le sens de la condamnation esthétique. Le roman est un genre artistiquement corrompu et corrupteur, parce qu'il ne se conforme à aucune des règles classiques fondées sur le respect du bon sens et du bon goût<sup>4</sup>.

L'autre volet de l'interprétation mayenne de la crise du roman est l'accusation au nom de *la morale*. Le rôle privilégié que joue l'amour dans le genre romanesque a un effet corrupteur sur les lecteurs, et plus particulièrement sur les lectrices. La peinture des passions de l'amour, corruptrice et blâmable, est dangereuse : ce en quoi s'accordent les pensées janséniste, calviniste et jésuite. Les griefs d'accusation avancés par la critique contre le théâtre au XVII<sup>e</sup> siècle inspirent, en effet, ceux qui sont dirigés contre le roman au XVIII<sup>e</sup> siècle, en ce qu'ils reprennent l'argument qui touchait à la « puissance contagieuse de toute représentation des passions »<sup>5</sup>. Le roman, ainsi que le théâtre, accorde une place trop grande à la passion de l'amour, ce qui permettait de confondre les deux genres dans le même anathème<sup>6</sup>. Ainsi, les romanciers ont dû justifier leurs ouvrages, soit d'un point

3. *Ibid.*, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 23.

5. *Ibid.*, p. 29.

6. Au XVII<sup>e</sup> siècle, Nicole traitait les « faiseurs de romans et poètes de théâtre » d'« empoi-

de vue esthétique, soit d'un point de vue moral. Double exigence qui confronte les romanciers à un dilemme, que Georges May analyse dans un passage crucial de sa démonstration et qui constitue pour ainsi dire sa thèse, soit l'essentiel de la polémique. En édulcorant la réalité par le respect des préceptes moraux, le roman ne pouvait tomber que dans l'invraisemblance. En revanche, en respectant la vraisemblance et en se rapprochant du réel, il encourait le danger d'être jugé immoral ou vulgaire. Comme l'écrit Georges May, il existe un

cercle vicieux dans lequel les romanciers avaient été enfermés par les exigences critiques contradictoires des ennemis du genre romanesque. Fallait-il satisfaire les partisans d'une littérature d'édification morale, embellir donc la nature humaine en la peignant, l'idéaliser, et tomber ce faisant, dans l'irréel et l'invraisemblable ? Ou fallait-il au contraire, représenter la nature humaine telle qu'elle était, et donc, dans la mesure où le réalisme est à l'art ce que le cynisme est à la morale, tomber dans l'immoralité ?

Pris dans une polémique à travers les accusations contradictoires des critiques, le roman a dû recourir à des subterfuges, prendre des masques, se justifier pour sortir du dilemme où l'enfermaient ses adversaires, afin de surmonter la crise que traversait le genre<sup>8</sup>. Cette thèse de G. May n'a jamais vraiment été remise en question<sup>9</sup>. Quasi toutes les histoires littéraires s'accordent sur l'interprétation mayenne de la situation du roman sans être nécessairement aussi catégoriques que lui.

Cependant, en démontrant aussi bien la mauvaise foi que le caractère tendancieux de ces visions sur le roman, les historiens relèvent dans les commentaires d'époque plusieurs paradoxes. En effet, comment concilier le refus de reconnaître le roman pour un genre littéraire à part entière avec les exigences d'obéissance

sonneurs publics [...] des âmes» [*Lettre sur l'hérésie imaginaire*, 1665]. Ce rapprochement est également visible dans l'attitude des critiques qui s'élevaient contre le théâtre. Ils semblent être des esprits réactionnaires qui, « au nom d'un idéal moral et religieux élevé n'hésitent pas à s'opposer au courant de leurs temps » (G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 30). L'on y voit l'attitude des critiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, réactionnaires et rétrogrades eux aussi, avançant des arguments vieux de soixante-dix ans. Ils vont, semble-t-il, consciemment contre le goût des lecteurs pour le genre romanesque.

7. G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 102.

8. Les travaux d'Élisabeth Zawisza sont incontournables pour l'analyse des stratégies de défense élaborées par les romanciers dans leurs préfaces, qui animent ainsi le discours paratextuel d'une véritable rhétorique judiciaire. Voir les articles suivants de Elisabeth Zawisza: « Les introductions auctoriales dans les romans des Lumières ou Du Bon usage de la préface », *Romanic Review* 83 (1992), p. 281-296; « Pour une lecture rhétorique des préfaces romanesques des Lumières », *Australian Journal of French Studies* 32 (1995), p. 155-175; « Sur le discours préfacier dans les romans au XVIII<sup>e</sup> siècle », *Acta Universitatis Wratislaviensis* 319 (1977), p. 89-104.

9. Voir J. HERMAN, M. KOZUL et N. KREMER, « Crise et triomphe du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans M. DELON et P. STEWART (éd.), *Le second Triomphe du roman*, Oxford, Voltaire Foundation, 2009/1.

aux bienséances et à la vraisemblance ? En vérité, en accusant le roman de manquer aux bienséances, la critique lui faisait l'honneur de le soumettre aux règles classiques du XVII<sup>e</sup> siècle. Même si la règle des bienséances semble avoir perdu un peu de son crédit au cours du XVIII<sup>e</sup>, celle de la vraisemblance conservait un prestige intact voire accru. L'appliquer à un genre estimé roturier avait donc quelque chose de paradoxal. L'application de l'exigence de « vraisemblance » au roman est, en outre, comprise par Georges May comme une exigence pour plus de « réalisme ». À l'époque classique, la vraisemblance revêt toutefois un sens bien différent, fortement marqué par une dimension idéalisante, voire même morale<sup>10</sup>. Il apparaît ainsi que cette polémique était mal fondée. Elle s'appuyait sur des arguments injustes et déjà inactuels à l'époque. Henri Coulet va jusqu'à dire qu'ils étaient « d'une inactualité presque parodique », aussi bien du côté des apologistes que des critiques :

Les rapports entre le roman et la critique de 1715 à 1761 reposent sur un quiproquo ; la critique discutait la vraisemblance des romans, leur qualité artistique, leur valeur morale, leurs mérites comparés à ceux de l'histoire parce qu'au fond elle ne reconnaissait pas la légitimité du genre romanesque, impossible à juger selon les règles du goût appliquées aux genres « poétiques », et indigne de rivaliser pour le sérieux avec les disciplines dispensant une connaissance, comme la philosophie morale et surtout l'histoire. Cette question de droit, inutile et fausse, a contraint les critiques et les romanciers à ne voir que de biais les questions esthétiques<sup>11</sup>.

Fin lecteur de l'ouvrage de May, Henri Coulet fait remarquer que son prédécesseur avait lui-même admis « la faiblesse et quelquefois l'ineptie, en tout cas l'injustice et l'aveuglement de cette critique »<sup>12</sup>, ce qui le conduisait pourtant à penser que c'était précisément cela qui conduisit les romanciers à s'éloigner de l'extravagance et à se rapprocher de l'idéal de vérité. Cette conséquence est pourtant « douteuse », ainsi que l'écrit Henri Coulet :

Ce qui a déterminé l'évolution du roman, c'est le progrès de l'esprit bourgeois, la nécessité d'élaborer une forme d'expression littéraire à l'image du monde et de la pensée modernes quand les formes traditionnelles étaient liées à un état dépassé de la société ; la critique, dans son ensemble, est réactionnaire et rétrograde. Le plus grave est que les querelles sur le roman sont de mauvaise foi et que les polémistes des deux bords donnent la fâcheuse impression ou de ne pas tous parler de la même chose, ou d'avoir un tout autre but que la défense de la morale et du goût<sup>13</sup>.

10. N. KREMER, « Roman et théorie au XVIII<sup>e</sup> siècle : un dilemme ? », dans *Studi francesi* 152, 2007, p. 369-377.

11. H. COULET, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2000, p. 297-298.

12. G. MAY, *Le Dilemme du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle...*, op. cit., p. 247-248, cité par H. COULET, op. cit., p. 298.

13. H. COULET, op. cit., p. 298.



Pour échapper à son « dilemme » qui l'enfermait dans des exigences contradictoires, le roman aurait, toujours selon l'hypothèse de Georges May, cherché une voie de traverse, celle du camouflage. De fait, ne se fait-il plus passer pour ce qu'il est, mais, au contraire, pour un document authentique, une preuve ou une attestation. Ainsi apparaissent, à l'époque, des *Mémoires d'un tel* ou des recueils de *Lettres d'une telle à un tel* qui donneraient à lire du réellement vécu, et offriraient des éléments de la « vraie vie ».

## 2 Vers une valorisation du cliché

Peut-on voir dans l'apparition d'un nouveau paradigme de textes soi-disant authentiques une réponse au dilemme ? Il nous semble qu'à côté du porte-à-faux dans la polémique entre critiques et romanciers, relevé par Henri Coulet, quelque chose de bien plus grave est en jeu. Nous sommes en effet confrontés à un nouveau problème, et à un autre chef d'accusation, d'ordre séculaire, et qui est véhiculé par toute une tradition platonicienne de méfiance face à la fiction. Se camouflant en un document authentique, le roman, genre fictionnel par essence, ment sur son vrai statut. Surgit ici un problème d'ordre non pas poétique ou éthique, mais d'ordre épistémologique. La solution apportée au dilemme conduit à un nouveau problème, crucial : non seulement le roman est une fiction, mais il nie être cette fiction en se confondant avec le document authentique. En tant que « feintise », le roman est un discours doublement mensonger : non seulement il ment en tant que fiction, mais il s'éloigne davantage encore de la véridicité en voulant cacher ce mensonge. La solution que le roman apportera à ce problème épistémologique consistera à fonder, dans la fiction préfacielle, le pacte paradoxal de la fiction vraie ou d'un vrai fictionnel<sup>14</sup>.

Il ne s'agit pas ici de nier qu'à partir du dernier quart du XVII<sup>e</sup> siècle, la prose narrative commence à s'entourer, dans la préface la plupart du temps, d'un récit qui ramène le texte offert au public à un texte sous-jacent : à un manuscrit trouvé par exemple, ou à un texte dont on prétend donner la traduction. Deux choses doivent cependant être mises en évidence ici. D'une part, le reproche d'être un genre mensonger pèse bien plus lourd, dans la poétique classique, que les deux autres chefs d'accusation qui constituent le dilemme. La solution enfonce le clou, elle apporte au procès du roman une pièce très compromettante. D'autre part, l'étude de la critique contemporaine montre que le public n'était pas dupe de ce dispositif et qu'il ne prenait pas le texte qu'il lisait pour un texte authentique ou pour un original venu d'ailleurs. La critique moderne, quant à elle, se contente d'affirmer que ces dispositifs étaient un cliché, qui augmentait le « plaisir » de la

14. Voir J. HERMAN, M. KOZUL et N. KREMER, *Le Roman véritable*, Oxford, Voltaire Foundation, SVEC 2008/08.

lecture. Voilà où nous en sommes avec la polémique autour du genre romanesque au début du XVIII<sup>e</sup> siècle...

Peut-on, d'un point de vue scientifique, se contenter d'une telle explication, qui nous semble être une solution de facilité cachant un malaise à expliquer le « cliché ». La fonction du cliché était-elle simplement une question de « plaisir » ? Sans vouloir remettre en question la rhétorique du divertissement, qui innervait effectivement la production romanesque au XVIII<sup>e</sup> siècle, nous voudrions ici penser le « cliché » selon la tradition rhétorique à laquelle il appartient, c'est-à-dire en le ramenant à la notion complexe de *topos* qui, vecteur de l'*inventio*, est un élément de « reconnaissance » au sein de la production textuelle. Que dit-on exactement quand on parle d'un cliché, d'un stéréotype, ou d'un *topos* ? Une première réponse, toute provisoire, peut être que le *topos*, quand il est reconnu comme tel, reprogramme la lecture du texte et qu'un dispositif qui semble affirmer : « Ceci n'est pas un roman mais un manuscrit authentique », s'inverse en son contraire et signifie : « Ceci est un roman parce que manuscrit trouvé ». Nous pensons qu'il faut donc aller chercher du sens au-delà du cliché. Se demander ce que signifie le cliché, quelle est sa structure argumentative profonde et comment cet argumentaire se structure. Notre raisonnement se déroulera en cinq points qui sont d'ordre tantôt rhétorique, tantôt poétique, tantôt pragmatique.

## 2.1 *Mimesis*

Le premier échelon est d'ordre *poétique* et concerne la notion de *mimesis*. Les dispositifs dont la production narrative commence à s'entourer vers 1675 introduisent, ou plutôt réintroduisent, une forme de *mimesis* où le texte n'imité pas une réalité (ou feint de le faire), mais un autre texte. S'il est vrai que la *mimesis* aristotélicienne repose sur la reproduction d'un *res* dans des *verba*, la *mimesis* à laquelle nous avons affaire dans les dispositifs préfaciels concerne la reproduction de *verba* par d'autres *verba*. C'est une *mimesis* textuelle, où le processus imitatif se joue entre deux textes : un texte qu'on lit en clair et un texte sous-jacent, qu'on n'aperçoit qu'en filigrane. Cette modalité de la *mimesis*, loin d'être nouvelle à l'époque dont nous parlons, est très ancienne. Par delà le classicisme qui répond à des prémisses aristotélliciennes de la *mimesis*, les dispositifs préfaciels renouent avec la *mimesis* textuelle d'un Cervantès, des *Amadis* et du roman de chevalerie où le texte qu'on lit est sans cesse projeté sur un « conte » sous-jacent : « ainsi dit le conte », « ici le conte cesse de parler de Lancelot, pour parler de Bohort », etc. Dans l'interstice entre ce texte sous-jacent et le texte offert au public se déroule un processus rhétorique déjà très ancien, que Roger Dragonetti a appelé la « rhétorique des sources »<sup>15</sup>, dont la fonction première est d'accréditer le texte. Cette accréditation est notre deuxième niveau d'analyse.

15. R. DRAGONETTI, *Le mirage des sources – L'art du faux dans le roman médiéval*, Paris, Éd. du

## 2.2 *Accréditation*

La rhétorique de l'accréditation textuelle se déroule selon un schéma très reconnaissable et séculaire. La modalité la plus ancienne est le manuscrit trouvé dans un tombeau. On trouve chez Pline l'ancien, une histoire, empruntée à une autre source qui est Cassius Hemina<sup>16</sup>. En 181 avant J.-C., l'écrivain Cornelius Terentius aurait découvert, en travaillant son champ à la charrue sur le mont Janicule, le cercueil du roi Numa Pompilius. Dans ce cercueil se trouvaient également ses livres écrits sur papyrus. Comment ces papyrus avaient-ils pu être conservés pendant les quelque 535 ans qui séparent le règne de Numa de la trouvaille ? L'explication donnée par Cassius Hemina est que les manuscrits avaient été placés dans une pierre rectangulaire, enveloppée dans des bandes trempées dans de la cire. Les rouleaux mêmes auraient été imbibés d'huile de cèdre. Les livres retrouvés dans cet état auraient contenu des écrits de philosophie pythagoricienne. Cassius Hemina termine son récit, repris par Plinius, en disant que le préfet Quintus Petillius avait ordonné de brûler ces écrits, respectant en cela une décision du Sénat. Cette histoire réapparaît chez Varro, Livius et Plutarque, avec des variantes plus ou moins importantes.

Ces manuscrits ont-ils réellement existé ? On peut en douter. Il paraît pour le moins certain que nous avons affaire ici à une rhétorique de l'accréditation : le texte est rapproché d'une source qui l'autorise, dans le sens que le roi Numa confère au texte l'autorité qui lui manque. Le dispositif d'accréditation, séculaire comme on le voit, rapproche le texte d'un corps mort auréolé d'autorité, qui l'accrédite. Ce dispositif est topique et on pourrait en citer de nombreux exemples. Mais ce qu'il est important de voir ici, c'est que le *topos* du manuscrit trouvé dans un tombeau est une réponse au problème fondamental de l'écriture, décrit par Platon dans *Phèdre* :

C'est que l'écriture, Phèdre, a un grave inconvénient, tout comme la peinture. Les produits de la peinture sont comme s'ils étaient vivants ; mais pose-leur une question, ils gardent gravement le silence. Il en est de même des discours écrits. On pourrait croire qu'ils parlent en personnes intelligentes, mais demande-leur de t'expliquer ce qu'ils disent, ils ne répondront qu'une chose, toujours la même. Une fois écrit, le discours roule partout et passe indifféremment dans les mains des connaisseurs et dans celles des profanes, et il ne sait pas distinguer à qui il faut, à qui il ne faut pas parler. S'il se voit méprisé ou injurié injustement, il a toujours besoin du secours de son *père* ; car il n'est pas capable de repousser une attaque et de se défendre lui-même<sup>17</sup>.

Seuil, 1987.

16. Voir W. SPEYER, *Bücherfunde in der Glaubenswerbung der Antike*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970 et *Die Literarische Fälschung im Heidenischen und Christlichen Altertum*, München, Beck, 1971.

17. PLATON, *Le Banquet – Phèdre*, trad. et éd. É. Chambry, Paris, GF – Flammarion, 1964, p. 165.

L'écriture implique une rupture dans le *logos*, ou plutôt une séparation entre le discours et celui qui le profère, un éloignement du texte d'un corps qui pouvait s'en porter garant. En termes rhétoriques, cela veut dire qu'il n'y a pas d'*actio* de l'écriture. Le dispositif du manuscrit trouvé dans le tombeau répare cette rupture en rapprochant le discours d'un corps qui l'autorise. Il y a accréditation. Cette rhétorique de l'accréditation se complète ensuite sur une trajectoire qui explique comment le texte sous-jacent, manuscrit trouvé, a pu devenir le texte que nous lisons. L'accréditation est intertextuelle : le manuscrit va voyager, et entre-temps il continuera à se charger d'autorité. Cette autorité est liée à des facteurs d'accréditation comme certains lieux : une abbaye, une bibliothèque célèbre ; certaines villes : le texte passe par Rome, Athènes, Alexandrie ou d'autres hauts lieux de la *translatio studii*. L'accréditation est liée à certaines personnes, adjuvants dans la quête de l'accréditation : le manuscrit passe par les mains d'un clerc connu pour son intégrité et son savoir, etc.

Il est indéniable qu'en réponse à la rupture platonicienne qui caractérise l'écriture, des dispositifs d'accréditation ont été mis en place depuis les temps les plus reculés donnant lieu au paradoxe fondamental de la rhétorique des sources qui consiste à accréditer un texte par une fiction. Un tournant se produit quand cette fiction est perçue comme telle. À ce moment-là, la rhétorique des sources, qui est une accréditation reposant sur la falsification, bascule dans la fiction au sens moderne de l'expression. On a tout lieu de croire qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle l'accréditation est non seulement devenue une topique reconnaissable (ce qui est un pléonasse), mais que les dispositifs préficiels la déconstruisent à cœur joie. La déconstruction commence très tôt, avec Rabelais. Le manuscrit trouvé dans le tombeau de Gargantua contenant sa généalogie est rongé par les cafards et en partie illisible. Les caractères sont indéchiffrables, et quant au corps qui est censé accréditer le texte, on n'en a jamais pu retrouver les pieds tellement il était grand.

### 2.3 Transgression

Notre troisième échelon concerne la déconstruction de la rhétorique des sources, et donc du dispositif de l'accréditation. Le corps est parti, les cercueils s'emboîtent dans d'autres cercueils, qui s'emboîtent encore... à l'infini. Le dernier cercueil ne contient plus de corps, mais un manuscrit certes précieux mais indéchiffrable, jusqu'au moment où, par hasard, le futur éditeur du texte, arrive à le déchiffrer, comme dans l'exemple suivant :

Dans ces vastes souterrains qui viennent de se découvrir à Montmartre proche Paris, avec tant de travail et de dépense, on a fait rencontre d'un trésor infiniment plus estimable que l'or et l'argent qu'on y cherchait. C'était un morceau de jaspé d'une grande beauté, qui représentait assez un tombeau d'une femme antique, ornée de figures en bas relief.

Il renfermait un coffre de bronze et celui-ci un autre de bois précieux et incorruptible, dans lequel on trouva un vase d'agate, qui cachait un semblable vase de cristal de roche, au travers duquel on pouvait discerner une boîte d'or admirablement bien travaillée.

On l'ouvrit promptement et on en tira, au grand contentement de tous les assistants, un petit livre de vélin proprement relié, écrit en lettres d'or, mais dans une langue que personne ne put entendre.

On appela vainement tout ce qu'il y a en France de gens versés dans la connaissance des langues étrangères, ils avouèrent que celle-ci leur était inconnue.

On consulta avec aussi peu de succès les cabalistes et même les initiés aux mystères impénétrables des Fray-maçons [sic].

La curiosité m'ayant enfin attiré comme les autres pour admirer ce riche monument, je me fis présenter le livre mystérieux. Je reconnus sur le champ avec une surprise bien agréable qu'il était écrit en langage neustrien, dans toute la pureté où l'on le parle encore dans les villages du Pays de Sapience.

Les voyages de long cours que j'ai faits dans ces fertiles contrées, m'en ayant rendu la langue assez familière, j'offris de traduire le livre et je fus pris au mot<sup>18</sup>.

Pour qu'il puisse y avoir transgression, il faut que le dispositif du manuscrit trouvé soit reconnu comme tel, comme un cliché ou un lieu commun. L'accréditation est fondée sur la non-reconnaissance de cette topicité: en effet, pour qu'il y ait accréditation, il faut que le public croie que le texte qui lui est présenté est réellement un manuscrit trouvé. Au moment où le manuscrit trouvé est reconnu comme un cliché, comme un lieu commun, et donc comme une figure de fiction, il y a lieu de parler du «*topos* du manuscrit trouvé». C'est en tant que «*topos*», discours reconnu comme lieu commun, que le dispositif du manuscrit trouvé peut être transgressé et se charger d'autres valences. La déconstruction de l'accréditation, très parodique dans l'exemple précédent, peut aussi se faire de façon plus subtile. L'exemple suivant nous permettra en même temps d'enchaîner avec notre quatrième échelon d'analyse, consacré à l'autonomisation du discours.

Il s'agit d'un roman anglais donné en 1746 par Simon Berington qui s'intitule *Histoire de Gaudence de Lucques* (History of Gaudentio)<sup>19</sup>. Ce roman est précédé d'un récit préfaciel en plusieurs étapes, qui raconte comment une histoire est devenue manuscrit, comment ce manuscrit a ensuite transité, comment il a été traduit en anglais. Et, en tête de la traduction française du roman, en 1753, ce récit est encore continué afin d'expliquer comment le texte anglais a finalement

18. M.-J. DUBOCAGE DE BLÉVILLE, *La Princesse Coque-d'œuf et le prince Bonbon*, «Préface historique et chronologique», La Haye, s.l. 1745, dans J. HERMAN (éd.), *Incognito et roman au XVIII<sup>e</sup> siècle – Anthologie de préfaces d'auteurs anonymes ou marginaux (1700-1750)*, New Orleans, University Press of the South, 1998, p. 162-163.

19. On trouvera cette préface dans Ch. ANGELET et J. HERMAN (éd.), *Recueil de Préfaces de romans du XVIII<sup>e</sup> siècle. Volume II: 1751-1800*, Saint-Étienne – Louvain, Presses de l'Université de Saint-Étienne et Presses Universitaires de Louvain, coll. «Lire le dix-huitième siècle», 2003, p. 72-75.

pu aboutir à la version française. C'est la version de 1753, française donc, que nous lisons. Gaudence de Lucque est un médecin vivant à Bologne. Son défaut est d'être bavard. Il raconte autour de lui qu'il a fait un long voyage en Afrique où il aurait découvert une culture, vieille de trois mille ans, encore inconnue du monde civilisé. Le récit même raconte les aventures de Gaudence dans ce pays. C'est évidemment une utopie du type dont Swift avait donné un modèle avec *Gulliver*. Un récit donc de la plus haute invraisemblance, que le préfacier essaiera d'accréditer. Gaudence est donc bavard et cela va mettre l'Inquisition sur ses traces. Il est mis en prison, et les inquisiteurs l'obligent, « par des moyens que ce tribunal sait employer », à rédiger son histoire. Sous la torture donc. Les inquisiteurs sont persuadés que l'histoire est vraie, tellement le style est naïf et simple. Mais comment croire, d'autre part à un récit extorqué avec les moyens de l'inquisition... ? Le processus d'accréditation est d'emblée invalidé et compromis. Ce récit très invraisemblable, « accrédité » par la torture, va ensuite transiter. Il sort de prison à un moment où la mort du pape cause un relâchement de la vigilance des geôliers. Le manuscrit est envoyé, enveloppé dans une lettre, par un secrétaire de l'Inquisition à un ami vénitien. Cet ami est un savant, « l'ornement de son église, de son état et de son pays ». Il est, en outre, bibliothécaire à Saint-Marc, haut lieu culturel bien évidemment, où il conserve le manuscrit dans un cabinet de curiosités. Ce manuscrit est montré par le bibliothécaire de Saint-Marc à un voyageur anglais de ses amis, qui est frappé par la « nouveauté » de la chose. Il en demande une copie qu'il traduit fidèlement.

Il est absolument évident que ce mécanisme d'accréditation n'était pas fait pour être pris au sérieux. Le dispositif d'accréditation où l'on reconnaît certains lieux communs (la bibliothèque, le cabinet, l'Église), certaines figures (le savant), certaines villes, est non seulement subtilement déconstruit, comme on l'a dit, mais il se charge en même temps d'une nouvelle valence. La déconstruction de la rhétorique d'accréditation se plie à d'autres besoins, qui sont d'ordre poétique. En effet, il ne s'agit plus, semble-t-il, de faire croire à la vérité du texte, mais de le mettre en valeur à un niveau poétique : le style est naturel et simple, « il n'a besoin d'aucun secours étranger pour plaire, [il] n'a qu'à se montrer à nos yeux tels qu'il est ». Et qui plus est, il est porteur d'une « vérité » : « la vérité, même sans ornements, a droit sur l'esprit et sur le cœur des hommes, que ne peut balancer la fiction la plus ingénieuse ».

En d'autres termes – et ces termes ne sont plus d'ordre *rhétorique* (faire croire, persuader...), mais *poétique* – entre un texte sous-jacent et un texte qu'on lit en clair s'esquisse une trajectoire le long de laquelle un processus de promotion a lieu. Le texte sous-jacent est un nouveau modèle poétique à promouvoir, à faire accepter comme texte. Dans le texte que nous lisons, qui est un texte corrigé, amélioré, se profile le modèle idéal d'une autre poétique. La rhétorique de l'accréditation s'est transformée en une campagne de promotion poétique où il



s'agit de substituer, si l'on veut, le *sermo* à l'*oratio*, de substituer donc le discours quotidien et naturel, sans ornements et sans la disposition que demande un discours organisé, au discours littéraire qui répond aux exigences de la poétique régnante, à savoir celle du classicisme. De plus, ce texte est une « nouveauté », il est « curieux » (on le conserve dans un cabinet de « curiosités »), il est « singulier », terme extrêmement fréquent dans ce type de scénographies. Et s'il y a une chose à laquelle le classicisme ne s'est pas intéressé, c'est bien le singulier.

Lu dans cette nouvelle lumière, non plus rhétorique mais poétique, le dispositif préfaciel apparaît comme très riche. La ville de Venise est un véritable pivot dans les scénographies de ce genre. Comme le déclare notre auteur, « on respire à Venise un air plus libre que dans le reste de l'Italie [...] l'état n'y admet aucun tribunal indépendant du sien ». Le manuscrit change donc d'espace, pour aboutir dans un lieu où les gens « comme ils sont tous commerçants, sont obligés d'avoir des égards pour toutes sortes de personnes, de quelque religion qu'elles soient et surtout pour les étrangers ». Un lieu accueillant donc, où règne l'esprit bourgeois, qui est aussi celui du nouveau romanesque du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le récit continue. Quand le voyageur anglais regagne son pays par la France, il doit passer par la douane française, débarquant à Marseille. La douane française visite ses bagages et confisque une partie de son manuscrit. Là aussi on a affaire à un *topos* dont la fonction narrative est évidemment d'annoncer une suite possible. C'est d'ailleurs ce qui arrivera, car le traducteur français du texte déclarera qu'il a récupéré les feuilles perdues et qu'il les présente au lecteur dans une traduction française. Mais, en même temps, la valence de la douane et de la ville de Marseille est d'ordre poétique : la nouvelle poétique véhiculée par le manuscrit est encore suspecte en France et il n'est pas si facile de la faire entrer. À la suspicion de l'inquisition qui déclenchait le récit préfaciel, répond donc la suspicion de la douane française. Car, si le manuscrit sort d'une prison, il est aussitôt menacé d'être enterré dans les dossiers de la censure. L'auteur est d'emblée soupçonné d'un crime : celui d'autosuffisance. Inquisition d'une part et douane d'autre part emblématisent l'autorité imposant le pacte d'une vérité unique : Gaudence de Lucques ne sera libéré qu'à condition de conduire les inquisiteurs en Afrique pour qu'ils puissent y prêcher l'Évangile. Ce modèle de vérité immuable et unique est précisément ce que la théorisation préfacielle du roman au XVIII<sup>e</sup> siècle combat en opposant à la prison de Bologne la liberté de la république de Venise, où le manuscrit sera envoyé, où il pourra être copié, traduit...

Cependant, la polémique dont le manuscrit est le pivot n'est pas seulement idéologique, mais également poétique. Le *topos* du manuscrit est un vecteur de dédoublement textuel. Un texte sous-jacent, premier, reste enfoui dans les profondeurs de la mémoire de celui-ci. On ne le lira pas, car il est copié et ensuite traduit, d'abord en anglais, ensuite en français. Ce traitement du texte implique un écart entre la version primitive, manuscrite, et la version définitive, imprimée.

Et dans cet écart s'inscrit une polémique d'ordre poétique. Ce dont témoigne l'intéressant passage que voici :

La vérité, même sans ornements, a des droits sur l'esprit et sur le cœur des hommes, que ne peut balancer la fiction la plus ingénieuse : l'une n'a besoin d'aucun secours étranger pour plaire, elle n'a qu'à se montrer à nos yeux telle qu'elle est : l'autre tire toute sa beauté du merveilleux de l'art avec lequel ils sont amenés, des situations heureuses, de la vivacité des images, de la noblesse des expressions et d'une agréable variété dans le style : mais toutes ces qualités ne sont que de brillantes couleurs qui charment d'abord les yeux, mais qui perdent beaucoup de leur prix dès que l'on voit qu'elles sont appliquées sur un mauvais fond. La fiction n'est heureuse, n'est agréable, n'est charmante, qu'autant qu'elle a de ressemblance avec la vérité : c'est un faux diamant qui jette un grand éclat ; mais on n'y remarque point, si j'ose m'exprimer ainsi, une infinité de petites étincelles qui semblent, à chaque instant, sortir du véritable diamant. La première ne paraît être à la nature que ce que l'autre est à l'art : or, c'est dans une histoire fidèle que l'on trouve, à tous moments, cette précieuse lumière qui nous approche des temps les plus reculés et des pays les plus éloignés.

Le programme poétique ne saurait être plus clairement exposé, par opposition et de façon polémique : ce que le préfacier rejette est la fiction classique, c'est-à-dire l'écriture améliorative, qui transforme le réel selon un modèle d'idéalisation qui le rend conforme à ce que la *doxa* reçoit comme « beau ». « Fiction » doit être compris ici comme une écriture qui « feint », dans le sens de  *fingere* , c'est-à-dire former. « Fiction » ne renvoie pas à une question épistémologique qui déterminerait le rapport entre le vrai et le faux, mais à une question poétique, qui règle le rapport entre le réel tel qu'il est et tel qu'il pourrait, voire devrait être. Le nouveau modèle d'écriture revendiqué par le préfacier est profilé dans la profondeur du texte, c'est un manuscrit sans ornements, un diamant qui brille de façon naturelle et « qui n'a besoin d'aucun secours étranger ». Nous aboutissons ici à notre quatrième niveau d'analyse, qui concerne l'autonomie poétique véhiculée par le dispositif. La rhétorique d'accréditation, dans son dysfonctionnement même, se charge d'une valence poétique et se trouve commuée en un dispositif d'autonomisation.

## 2.4 Autonomisation

N'est-il pas remarquable que dans les tombeaux du XVIII<sup>e</sup> siècle, le corps manque, que le texte sort donc d'un lieu vide, c'est-à-dire du néant. Les lieux d'émergence textuelle de la modernité sont, depuis Rabelais, ou comme on pourrait le montrer, depuis l'apparition du roman en prose au début du XIII<sup>e</sup> siècle, le tombeau vide, la caverne, le trou dans la terre, d'où le produit textuel surgit comme d'un utérus, d'une assiette creuse, d'une coupe, d'un mystérieux Graal, en attendant Proust et Combray qui sort d'une tasse de thé. Un de ces lieux



d'émergence textuelle de la première modernité est la prison. L'acte d'écriture est un crime. Crime d'autosuffisance. Dans cette autonomisation qui se sert de l'ancienne rhétorique des sources en la transgressant, tout se passe « comme-si » le texte refusait de s'accréditer, comme s'il refusait d'être ramené à un corps qui l'autorise. Tout se passe « comme-si » le texte voulait neutraliser la question du vrai et du faux, pour instaurer dans la fictionnalité même un régime d'autogenèse et d'autoréférentialité où *verba* ne renvoie en définitive jamais directement à un *res*, mais à d'autres *verba*, à l'infini. On peut se demander si le phénomène qu'on appelle, avec un terme très moderne, la « littérature », n'est pas intimement lié à la déconstruction de la rhétorique de l'accréditation. La littérature apparaît à l'endroit où l'accréditation est perçue comme topique, comme un cliché.

## 2.5 Légitimation

Entre les deux niveaux textuels mis en place par les scénographies préfacielles s'écrit une trajectoire, le long de laquelle le texte déroule premièrement sa crédibilité et où, dans la déconstruction de cette rhétorique de l'accréditation, il écrit la quête de son autonomie poétique. Le long de cette trajectoire s'effectue enfin un troisième processus sur lequel il faut s'attarder avant de finir. Dans le dispositif préfaciel qui est ici à l'étude, le texte offert au public affirme sa « différence ». On peut lire différence comme une « différance » derridéenne, comme un procès de relais donc et de renvoi d'un signifiant à un autre signifiant, à l'infini. Mais on peut aussi lire l'expression, et plus pertinemment sans doute, comme l'affirmation d'une « différence » par rapport à un texte modèle idéal, profilé en filigrane et auquel le texte offert au public ne saurait s'identifier totalement et sans précautions. En effet, un dernier élément du dispositif ne doit pas nous échapper : avant d'être publié et d'entrer donc sur la scène publique, le texte a besoin d'être aménagé, adapté au goût du public et à la *doxa*. Le discours sorti de la prison, tout autonome qu'il se veut, a besoin d'être véhiculé le long d'un axe qui l'amène de la scène privée, à laquelle il emprunte son naturel, sa simplicité, etc., à la scène publique, où règnent les exigences poétiques, déterminées dans une mesure importante par la *doxa*. Voilà pourquoi le texte sorti de prison n'entre sur la scène publique qu'après un maquillage que la *doxa* rend indispensable : il faut l'adapter au goût du public, en faisant de légères retouches. La polémique revête ici une autre forme encore, qui oppose un texte acceptable pour l'opinion publique (la *doxa*) et un texte jugé inadmissible par le public et la *doxa*, mais revendiqué par son auteur. Le troisième argument du *topos* du manuscrit est donc la légitimation.

Voilà aussi pourquoi, dans le dispositif que nous avons étudié, le discours sous-jacent quitte la scène privée à la faveur d'une lettre. C'est le cas dans notre exemple de Gaudence de Lucques. La lettre est un discours privé qui, légitimement, peut élargir son cercle de lecteurs pour aboutir sur la scène publique. La lettre offre

au discours privé un véhicule qui le fait transiter à la scène publique. L'emploi de la lettre, qui a un statut discursif à la fois privé et public, justifie et légitime la substitution du *sermo* à l'*oratio*.

## Conclusion

En résumé des deux volets de cette contribution, nous dirons qu'une polémique peut en cacher une autre. Sous le manteau de la polémique entre romanciers et critiques – qui n'est jamais qu'un faux débat –, on voit à l'œuvre une manipulation textuelle particulièrement rusée et retorse, où le discours se libère peu à peu de l'empreinte du classicisme, par la décomposition de la *rhétorique* de l'accréditation, la promotion d'une *poétique* de l'autonomie textuelle, et une *pragmatique* de la légitimation. L'étude des récits préfaciels de romans du XVIII<sup>e</sup> siècle révèle des moyens insoupçonnés et particulièrement efficaces de la polémique. Pour ce qui est du renouveau romanesque dont la préface est le principal moteur, la polémique – épistémologique, morale, poétique ou esthétique – ne se fait pas ouvertement, mais s'effectue dans la déconstruction d'une très ancienne topique, qui se charge progressivement de nouvelles valences, c'est-à-dire dans une interaction permanente avec la *doxa*.